

Samuel Beckett

KOŃCÓWKA

Cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz,
a światu i duchowi wieku
postać ich i piętno
SZEKSPIR

PREMIERA 16.X.1981

Dyrektor i Kierownik Artystyczny:
S. RADWAN
Z-ca Dyrektora d/s Administracyjnych:
S.STANISŁAWSKI
Kierownik Literacki:
J. OPALSKI

Rozmowa z reżyserem

Marek Kędzierski: Gdy w czerwcu 1980 roku Beckett powiedział mi, abym zwrócił się do ciebie o pomoc w przygotowaniu materiału o niemieckich inscenizacjach jego sztuk, nie przypuszczałem, że dokładnie rok później zjawisz się w Krakowie jako gość Starego Teatru, aby z dyrektorem Stanisławem Radwanem podpisać umowę na reżyserowanie KOŃCÓWKI. Przypomnijmy: Samuel Beckett chętniej niż gdzie indziej (a zdarza mu się to również w Anglii i we Francji) reżyseruje własne utwory w zachodnioberlińskim Schiller Theater. Od roku 1967 reżyserował tam kolejno: KOŃCÓWKĘ, OSTATNIĄ TAŚMĘ KRAPPA (1969), RADOSNE DNI (1971), CZEKAJĄC NA GODOTA (1975), KROKI i TAMTYM RAZEM (1977), KOMEDIĘ (1978). W których inscenizacjach mu asystowałeś?

Walter Asmus: We wszystkich począwszy od końca 1974 roku, to jest realizacji *Czekając na Godota.*

M.K.: Schiller Theater pokazywał to przedstawienie...

W.A.: ...w Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych, Anglii, Irlandii, Francji i w Izraelu. Mieliśmy z nim również jechać do Polski, ale coś nam przeszkodziło. Byłem kierownikiem artystycznym tego tournee, a po powrocie przygotowałem tę inscenizację dla niemieckiej telewizji. Jej dźwiękowy zapis wydała na dwóch płytach Deutsche Grammophon.

M.K.: A jakie sztuki Becketta reżyserowałeś samodzielnie?

W.A.: W 1978 roku w Berlinie Zach. *Tam i z powrotem*, grane razem z *Komedią* w reżyserii auto-

ra. W rok później dla hamburskiego Thalia Theater przygotowałem światową prapremierę dwóch, pochodzących z lat sześćdziesiątych *Fragmentów dramatycznych* (w ramach sezonu Teatru Narodów). W tym samym roku wystawiono w mojej reżyserii *Nie ja, Kroki* i *Tamtym razem* w Staatstheater w Darmstadzie. Z zagranicznych inscenizacji *Radosne dni* i *Końcówkę* reżyserowałem w Bristol Theater w Kopenhadze, a *Czekając na Godota*, według zapisu z Schiller Theater, w Brooklyn Academy of Art w Nowym Jorku.

M.K.: To właśnie o przeniesieniu tej inscenizacji do Polski rozmawialiśmy ubiegłej zimy w przypominającym bunkier nowoczesnym budynku Hochschule für Musik und Theater, gdzie uczysz reżyserii, ale Stary Teatr, który zainteresował się propozycją twojej inscenizacji spektaklu becketowskiego, wystawiał niedawno CZEKAJĄC NA GODOTA i wybór padł na KOŃCÓWKĘ. Sztukę uważaną coraz częściej przez krytyków za czołowe, dorównujące „Godotowi", osiągnięcie Becketta.

W.A.: Jestem bardzo zadowolony z możliwości pracy w tak znakomitym i dobrze znanym u nas teatrze. To dla mnie bardzo cenne doświadczenie. Od dawna uważałem, że teatr polski reprezentuje wysoką klasę. A poza tym myślę, że Beckett ma do Polski szczególny, bardzo życzliwy stosunek. Jest to również, jak często u Becketta, wpływ kontaktów osobistych, zwłaszcza długoletniej przyjaźni z Adamem Tarnem.

M.K.: Beckett powiedział kiedyś, że KOŃCÓWKA jest jego ulubioną sztuką. Powiedział, iż jest to sztuka niemożliwa. Została też skwapliwie zapisana jego uwaga, że „sztukę tę można grać zupełnie inaczej, w innym rytmie, z inną „muzyką", z innymi ruchami..." Czy reżyser Asmus ma zamiar sprzeniewierzyć się autorowi i reżyserowi Beckettowi?

W.A.: Nie wiem, czy jest to w ogóle kwestia sprzeniewierzenia się. Praca w teatrze była dla Becketta przedłużeniem skrystalizowanej koncepcji utworu. Asmus musi zaczynać wszystko od początku. Musi razem z aktorami znaleźć powiązania materiału, wyjaśnić stosunki między postaciami na scenie we własnych kategoriach. Te kategorie aktorzy muszą wywieść ze swych osobistych doświadczeń, a ja im w tym pomagam. Gdyby nawet moja inscenizacja była bardzo podobna do inscenizacji Becketta-reżysera, byłaby ona i tak rezultatem zupełnie innego typu pracy na scenie. Jeśli natomiast idzie o Becketta-autora, to chcę być mu wierny. Nie wprowadzam do inscenizacji niczego, co nie ma podstawy w tekście. Trzymam się materiału pochodzącego od autora. Ten materiał jest pewną logicznie i przejrzyście skomponowaną strukturą. Jej uszanowanie może być bardzo owocne — tego właśnie swoją inscenizacją chcę dowieść. Nie jest moim zdaniem interpretować Becketta dla widowni. Moja interpretacja sceniczna jest podobna do interpretacji muzycznej. Wierność nie jest tu zarzutem, a jedna fałszywa nuta może zepsuć całe wykonanie.

M.K.: A widz?

W.A.: W odróżnieniu od aktorów, scenografa i reżysera, nie musi analizować struktury sztuki. Lecz Beckett uważa, i podzielam ten pogląd, że jej rygor i to, co na pierwszy rzut oka uważa się za formalizm i stylizację, nie przeszkadza, lecz pomaga a może wręcz umożliwia widzowi znaleźć związek między elementarną sytuacją sceniczną a własnymi indywidualnymi doświadczeniami. Związek tego co się dzieje między Hammem, Clovem, Naggiem i Nell z własnym życiem widza, własnymi niedomaganiami, słabościami, sposobami ich przezwyciężania... I sposobami przegrywania.

M.K.: Czy wizję Becketta określiłbyś jako pesymistyczną?
W.A.: Uczciwą.

Rozmawiał: Marek Kędzierski

SAMUEL BECKETT:

„Aby zaspokoić potrzebę wiedzy, rozumienia, potrzebę porządku, trzeba stworzyć na scenie odrębny świat. W tym tkwi dla mnie wartość teatru. Konstruujemy mały świat, rządzący się własnymi prawami, posiadający własne reguły gry — jak na szachownicy... Tak, nawet gra w szachy jest zbyt skomplikowana."

*

Nie ma w *Końcówce* zdarzeń — zbudowana jest cała na analogiach i powtórzeniach.

*

Sztukę wypełniają echa — każda wypowiedź odpowiada jakiejś innej.

Koniec gry

Oba tytuły wersji autorskich — *Fin de partie* i *Endgame* — wyraźnie eksponują jej naczelne motywy tematyczne: kończenie i granie, odpowiadające zasadniczej dwoistości struktury tego utworu oraz wyznaczające dwie zasadnicze formy czasowości. Refren „nie ma już" jest znakiem czasu kadencyjnego (linearnego i opadającego), „znowu" — refren często nie wypowiedziany wprost, a jedynie sugerowany przez mozolne powtórzenia, jest znakiem czasu cyrkularnego. Ruch cyrkularny, repetycja — wyrażają w tym utworze stasis, ruch linearny wskazuje na swój koniec. *Fin de partie* jest wychylona w przyszłość, estetycznie — gdyż istotą dramatu jest skierowanie uwagi ku przyszłości, temu co się wydarzy i metafizycznie — bo człowiek, także „człowiek na scenie" — tu bliski jest Beckettowi pogląd Heideggera — jest bytem ku śmierci.

Toteż w świecie *Końcówki*, rozgrywanej na scenie, jeśli ważne jest jedynie to, „co znajduje się przed nami", liczy się tylko wypełniona cyrkularnością teraźniejszość, sprowadzająca się do bezruchu i nabrzmiała swym przyszłym kresem. Dlatego śmierć Nell jest problematyczna (jeśli Nell umiera, staje się to zdarzeniem!), widz nie wie, czy Clov naprawdę opuścił Hamma, a ten naprawdę „skończył". Dalszy ciąg będzie po prostu następnym odtworzeniem tego samego przedstawienia.

Istnieje wszakże przeszłość w świecie *Końcówki*. Obecne „nie ma już..." sugeruje przeszłość. Na wirtualną przeszłość wskazują opowieści Hamma, „kiedyś" umarł, naturalnie, stary doktor, „Kiedyś" Hamm przyczynił się do śmierci starej Pegg, „kiedyś" zdarzyło się wszystko „wszystko zdarzyło się beze mnie" — mówi Hamm). Przeszłość istnieje — gdyż jest pretekstem do tego, żeby mówić.

Również rzeczy pomieszczone w przestrzeni scenicznej *Końcówki* stanowią tylko nieznaczną część tych, o których mówi się na scenie. Rekwizyty, które pozostały, są nieliczne, a ich

funkcją jest, wydaje się, przedłużenie niszczejącego ciała. Tak działa cewnik, okulary, teleskop, drabina, bosak, fotel na kółkach.
Sceneria Theatrium Mundi, „wnętrze bez mebli" albo „puste wnętrze" jest miejscem zamkniętym. O tym co jest na zewnątrz i widownia i Hamm dowiadują się od Clova (dlatego niektórzy krytycy uważają, że Hamm jest duchem, Clov ciałem albo kartezjańskim conarium, w którym odbywa się komunikacja między substancją cielesną i duchową), tylko Clov mógłby powiedzieć czy „bezokienność" jest rzeczywistą cechą świata, w jakim znaleźli się bohaterowie tego dziwnego dramatu Becketta. Podobnie jak jedynym „pewnym" czasem jest teraźniejszość, jedyną „pewną" przestrzenią jest „tutaj". Z czym kojarzyć się może „tutaj" *Końcówki*? Dwa małe okna zaopatrzone w firanki i umieszczone symetrycznie, wysoko na prawej i lewej ścianie, sugerują, że scenerią utworu jest pokój albo wnętrze czaszki. To ostatnie przypuszczenie potwierdzałaby szarość światła. Wnętrze może również sugerować łono lub grób, tu pomaga nam pamięć innych utworów Becketta. Hamm używa nazwy „schronienie". Jest to schronienie w sensie azylu, który osiągnął z zewnątrz Belaqua Shuah, bohater zbioru opowiadań *More Pricks than Kicks*, azylu do którego dostał się jako pielęgniarz, *Murphy*, a *Watt* i *Malone* jako pacjenci (taka jest ewolucja bohatera beckettowskiego). Może właśnie w takim azylu Molloy pisał o swej wyprawie do matki. Schronienie jest też w ogóle przestrzenią zamkniętą jakże często symbolizującą introwertywny charakter powieści i dramatów Becketta, miejscem zamkniętym jak poddasze, chata, szopa czy dorożka francuskich opowiadań.
Od tego jak ukonkretnimy wnętrze bez mebli zależy interpretacja całego utworu. Pokój to atrybut twórcy — idealnie reprezentuje możliwości artysty beckettowskiego pokój Malone'a. Jeśli Hamm powtarza wysiłek Malone'a musi być sam. Trójka postaci jest przeto jego wymysłem, fikcją. Jeśli wszyscy czworo istnieją w tym samym stopniu, jednakowo mocno (lub słabo), Hamm nie jest twórcą przedstawienia, bierze w nim tylko udział jako jedna z postaci dramatu, a jego kreacja to jedynie postrzępione i niejasne historie. Jeśli scenerią *Końcówki* jest czaszka oznacza ona Golgotę. Stanowi metafizyczny aspekt w procesie kreacyjnym Hamma, gdy pokój każe przede wszystkim myśleć o aspekcie estetycznym. „Schronienie" łączy oba aspekty, jest i ucieczką od tego „jak jest" na zewnątrz i miejscem budowania „jak jest" w dziele. Czaszka jako sceneria utworu oznacza może też, że bohaterowie są reprezentantami, personifikacją sił psychicznych, których gra stanowi temat tego beckettowskiego „Ich-Drama". Może tak należy tłumaczyć często podkreślaną niesamodzielność i niekompletność postaci. Wewnętrzność przestrzeni reprezentowałaby przeto naszą psychikę.
W angielskim przekładzie Beckett dodał, między opisem wnętrza i rozmieszczenia przedmiotów oraz postaci a relacją z rozpoczynającej sztukę pantonimy Clova, określenie „brief tableau", „krótka (nieruchoma) scena". Tym określeniem kończy się też *Endgame*. Jesteśmy w teatrze, dziś wieczór zagrane zostaną: Golgota, rozpacz, śmierć. Teatralność *Końcówki* ma coś z misterium, w którym widz doświadcza czasu historycznego i mitycznego.
Granie i kończenie to tematy naczelne sztuki, ale oprócz nich w tematycznej dekoracji arabesek przeplatają się również inne. Anatomię tematyczną *Końcówki*, sztuki dobrze skomponowanej, można przeprowadzić na podstawie wypowiedzi postaci. Dialog sceniczny zaczyna się krótkimi monologami Clova i Hamma. Pierwsze zdanie Clova brzmi: „Skończone, to się skończy, to się skończy". Po pauzie Clov wypowiada drugie zdanie: „Ziarnko do ziarnka, jedno za drugim i pewnego dnia, nagle, jest stos, mały stos, niemożliwy stos". To jest właśnie ekspozycja tematu ziarna czasu. Clov przypomina tu, zawierające dylemat eleatów, zdanie Eubulidesa z Miletu: „Jedno ziarno zboża nie jest stosem. Dodaj jedno i wciąż nie ma stosu. Kiedy zaczyna się stos?" Do tego tematu wraca później Hamm: „Chwile za chwilami, szur, szur, jak ziarna prosa tego... (szuka) ...starego Greka i całe życie czeka się, aby złożyło się z tego życie". Hamm nie może przypomnieć sobie imienia Megaryty, ale zamienia „zboże" na „proso", które wymawia po francusku „mil", po angielsku „millet".

Pierwsze zdania Clova mówiły o kończeniu i ziarnie czasu, początek wypowiedzi Hamma eksponuje temat gry. „Teraz ja. (pauza). Do gry". A zaraz potem mówi Hamm: „Stara chusta" — tak nazywa swój weraikon, zakrwawioną chustkę świętej Weroniki, wprowadzając temat biblijny — rolą Hamma jest Chrystus, wydarzeniem Ukrzyżowanie. Weraikon jest ważnym rekwizytem wierszy Becketta lecz, aby aluzja była wyraźniejsza Hamm pyta w następnym zdaniu: „czy może być nędza..., wyższa niż... moja?" przekręcając słowa Chrystusa z wiersza George'a Herberta *The Sacrifice* „czy była kiedyś boleść jak moja?"
Również w innych fragmentach *Końcówki* Beckett czyni aluzje do *Biblii*. W pierwszym rękopisie *Fin de partie* Hamm każe czytać Clovowi fragment księgi *Genesis* o potopie. Nagg i Hamm przypominają Noego i biblijnego Chama — obaj ocaleli z kataklizmu, a Nagg przeklina przecież Hamma w swej ostatniej wypowiedzi w środku sztuki.
Kiedy Hamm pyta Clova, co ów widzi na murze, mówi: „Mane takel? Nagie ciała?" Prorok Daniel tłumaczył „mane" jako „Przeliczył Bóg królestwo twoje i dokonał go" (V, 25). „Mane" zwraca uwagę na jeszcze inny aspekt kończenia. „Przeliczył Bóg" nadaje patosu i znaczenia liczenia. Liczenie i odmierzanie, aczkolwiek w ludzkim wykonaniu, to również motyw *Końcówki*.
W roli Hamma jest wiele cytatów i aluzji literackich, gra on nie tylko Chrystusa — króla, kapłana i proroka, gra króla — ślepego jak Edyp czy Lear, złośliwego gwałtownika Ryszarda III („Królestwo za śmieciarza!" — wykrzykuje), może króla podziemia — Hadesa (wtedy Clov — Cerbera). Przypomina Hamleta swoim wahaniem jak skończyć, imieniem i ukrytym cytatem z tragedii Szekspira (w ostatnim monologu). Przypomina również ślepych proroków (Terezjasza), a ponieważ gra artystę, ślepota i wieszczenie każą myśleć o artyście-wizjonerze. Przypomina wreszcie Joyce'a swą supremacją nad Clovem-Beckettem (klucz biograficzny dopuszcza również supremację matki Becketta nad długo opuszczającym ją Beckettem). Możliwe, że Hamm gra po prostu aktora grającego wiele ról, gra rolę najtrudniejszą — kiepskiego aktora („ham-actor"). W tej roli utożsamia tworzenie i odtwarzanie. Tworzenie i odtwarzanie są komponowaniem, powtarzaniem, układaniem, „making up", a celem ich jest: — „bycie razem".
„Potem mówić, szybko. słowa, jak samotne dziecko, które zamienia się w kilkoro, w dwoje, troje, żeby być razem, w nocy" — powiada Hamm w jednym z monologów. Motyw ten uporczywie wraca w utworach napisanych po *Końcówce*. W dziele starości, *That Time*, jeden z trzech głosów dramatu wypowiada słowa ułożone w składni charakterystycznej dla późnej twórczości autora *Czekając na Godota*:
„mówiąc do siebie kogoś innego głośne wymyślone rozmowy (...) głęboko w dzieciństwie na kamieniu wśród olbrzymich pokrzyw składając to raz jeden głos raz drugi aż zachrypłeś a one wszystkie brzmiały tak samo głęboko w noc kilka tonacji w czarnym mroku albo świetle księżyca a oni wszyscy na drogach szukali ciebie"
Przytoczone fragmenty odsyłają do warstwy może najbardziej ku autorowi pociągającej, choć może najmniej przydatnej do badania krytycznego, do tego, co pozwoliło autorowi-Beckettowi osiągnąć spełnienie artystyczne — wizji indywidualnej, której źródłem jest przeżycie osobiste, doświadczenie życiowe. Dopiero pierwsza biografia pisarza pozwala pojąć do jakiego stopnia jego dzieło jest autobiograficzne. Twórczość Becketta, widać to szczególnie wyraźnie w późnych utworach, to poezja wyrastająca z kilku elementarnych „obrazów subiektywnych". Miarą wielkości Becketta jest to, że takie elementarne obrazy są jednocześnie kluczowe ze względu na jego program artystyczny. Artysta ma do dyspozycji słowa, które układa tak, aby tworzyły opowieść, składały się na głosy, stwarzały postaci. „Aby być razem". Najczęściej opowiada te same historie lub gra stare role — „stare pytania, stare odpowiedzi, nic im nie dorówna!" — wykrzykuje Hamm. Twórczość jest zawsze nadużyciem, wypływającym z lęku przed samotnością i śmiercią, zakłóceniem milczenia, a to co zakłóca milczenie układa się w formy, wzory, paralele, powtórzenia.

MAREK KĘDZIERSKI



O *Końcówce...*

***Końcówka* jest jak wypalone wrzosowisko,**
z którego co pewien czas podnoszą się jeszcze płomienie,
by za chwilę znowu opaść w popioły.
S. Beckett

„Ostateczna redakcja *Fin de partie* pochodzi z 1956 roku. Lecz pracę nad nią rozpocząłem dużo wcześniej, może już w 1954 roku. Pierwsza a potem druga wersja w dwóch aktach poprzedziła jednoaktówkę, którą pan zna" — pisał Beckett w liście do krytyka francuskiego J. J. Mayoux. *Końcówka*, podobnie jak i inne dzieła tego okresu, napisana została po francusku i ukazała się nakładem Editions de Minuit w styczniu 1957 roku. Jej premiera odbyła się w londyńskim Royal Court Theatre trzy miesiące później, 3 kwietnia. Reżyserował Roger Blin, francuscy aktorzy grali we własnym języku sztukę Irlandczyka dla angielskiej widowni. 26 kwietnia spektakl został przeniesiony do paryskiego Studio des Champs-Elysée. Krytycy francuscy przyjęli utwór z uznaniem, lecz niezbyt ciepło. Warto wspomnieć o gwałtownym ataku Gabriela Marcela, który zauważył w *Końcówce* tylko nieznośną nudę i klaustrofobię.

Wkrótce po ukończeniu wersji francuskiej Beckett przystąpił do tłumaczenia utworu na angielski i w 1958 roku, jako *Endgame*, ukazała się ona w wydawnictwie Faber and Faber. Jeszcze wcześniej, 28 stycznia 1958 roku Alan Schneider przedstawił ją w nowojorskim Cherry Lane Theater, natomiast angielska premiera z Georgiem Dovine i Jackiem MacGowranem w rolach Hamma i Clova odbyła się dziesięć miesięcy później w Royal Court. W 1964 roku Beckett uczestniczył w próbach do jednej z wielu inscenizacji londyńskich, trzy lata później sam reżyserował tę sztukę w Berlinie.

SAMUEL BECKETT:

Mogę tylko sprzeciwiać się próbom wciągnięcia mnie w jakiekolwiek wyjaśnianie. I podkreślać wyjątkową prostotę sytuacji dramatycznej oraz rozwiązania. Jeżeli to im krytykom nie wystarcza, a to im oczywiście nie wystarcza, wystarcza to nam, gdyż nie będziemy wyjaśniać tatajemnic, które oni stworzyli. Moje dzieło jest sprawą podstawowych dźwięków (niezamierzony żaden żart) wydanych jak najpełniej i za nic innego nie biorę odpowiedzialności. Jeśli ktoś chce, aby niedomówienia przyprawiały go o ból głowy, proszę bardzo. I niech sam zaopatrzy się w aspirynę. Hamm jak podano i Clov jak podano, razem jak podano, nec tecum nec sine te, w tym miejscu i w tym czasie, to wszystko, z czym mogę sobie poradzić, więcej niż mógłbym.

*

JAN BŁOŃSKI:

Znaczenia słów stają się zatem mniej ważne niż proces mówienia, który sam staje się „bohaterem" dramatu, kto wie, czy nie ważniejszym od człowieka, przez którego się objawia. Postacie trwają w zupełnej błahości: działają, aby podtrzymywać własne życie (cieleśnie rozumiane), mówią, aby zapełnić milczenie. To mówienie jest mówieniem na nic, oznacza pustkę i umykanie desygnatów. Przestrzeń literacka zostaje wypełniona słowami jak pustynia piaskiem. Czy zmąci i znuży wzrok i umysł publiczności? Wręcz przeciwnie. Właśnie dlatego, że wszystko, na co trafia czytelnik, jest (ale czy naprawdę jest?) błahe, zaczyna znaczyć nadmiernie. Ponieważ na tej Saharze nie ma nic, każdy cień, przedmiot, wzniesienie przykuwa uwagę i zapowiada niezwykłość. Pustka prowokuje do działalności intelektualnej. Rzecz w tym, że cokolwiek zostanie powiedziane, rozwija się zaraz, kojarzy, obrasta wspomnieniami, podobieństwami, aluzjami. Między dziełem a czytelnikiem wywiązuje się osobliwa gra, ponieważ chce on koniecznie narzucić „głębszy" sens wszystkiemu, co napotka. Tak działa — dzisiaj! — konwencja literacka, która nie znosi mówienia „na nic" i uprzywilejowuje znaczenia ukryte. Mistrzostwo pisarza polega zatem na uruchomieniu znaczeniotwórczej zdolności umysłu. A także — na dostarczeniu obfitej pożywki działaniom, które nasycają błahość znaczeniem, a przypadek koniecznością.
Beckett świadomie stawia na „nadznaczność" wypowiedzi. Wprowadza na tropy, które nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, ale po prostu niedostateczne. Jego obrazy czy formuły mają oczywiste znaczenie symboliczne. Ale to znaczenie nie jest nigdy pełne, nie dość go jest, aby uporządkować całość dzieła. Sens niedostateczny sygnalizuje tak niepełność wszelkiego sensu...

*

CZESŁAW MIŁOSZ:

Gmin już nie ośmiela się bluźnić rozumowi. W całej filozofii Mickiewicz przegrał, przegrali też jego bardziej nowocześni koledzy, walczący ironiści, wśród nich Dostojewski. Ale przegrana przypadła w udziale także wizjonerskim reformatorom nauki i czy to był Goethe, Blake czy O.W.M., ich propozycje ciekawią najwyżej nielicznych wybranych. Albowiem cywilizacja odnajduje siebie w swoich wytworach i kto życzy sobie w jej esencję dzisiaj przeniknąć, niech zastanowi się dzisiaj nad jej pisarzem najuczciwszym, Samuelem Beckettem. Jest wielkością kapitalistycznego Zachodu, wbrew tego co twierdzi

się o jego upadku, że takiego właśnie pisarza wydał i uznał za swego, czyli wybrał prawdę bez złudzeń. Beckett, jak zresztą cała jemu współczesna literatura zachodnia, urbi et orbi ogłosił to, co jeszcze w dziewiętnastym wieku znane było tylko nielicznym, co sarkastycznie wyrażał Nietzsche wołając do Europejczyków: „cóż to zabiliście Boga i myślicie, że ujdzie to wam bezkarnie?" (...)
Ale istotne i, powtarzam, świadczące o wielkości Zachodu, jest wyznanie zrobione przez człowieka samemu sobie, zawarte w jednowyrazowym tytule Becketta, *Endgame*. I ten koniec zabawy to nie tylko śmierć jednostkowa, bo tę można znieść stoicko. To radykalne i bezlitosne stwierdzenie, że wyobraźnia ludzkości, tworząca w ciągu tysiącleci mity religijne, poematy, sny wykute w kamieniu, wizje malowane na drzewie i płótnie, rozczula nas swoją dziecinną wiarą, ale możemy tylko myśleć z nostalgią o darze na zawsze utraconym. Wyobraźnia od osiemnastego wieku próbowała się bronić obdarowując się w swoich posiadłościach literatury i sztuki, coraz bardziej wprawiając się w wielowarstwowej ironii, ale nadszedł czas, kiedy została ugodzona od środka i pozbawiona jakiegokolwiek ontologicznego oparcia. Koniec zabawy to koniec literatury i sztuki, a jeżeli one zawsze towarzyszyły cywilizacji, to zarazem koniec cywilizacji. A trzeba uznać wielkość tam, gdzie, jak u Becketta i jemu pokrewnych, artyzm karmi się końcem wszelkiego artyzmu i *Endgame* podtrzymuje, na krótko, jeszcze jedną *Endgame*.

*

STAWAR: A propos chłopca. Clov mówi: „To przyszły rozpłodowiec?" To zdanie określa zakres — w tym domu umierają, ale świat nie umiera.

PUZYNA: Wszyscy umierają, muszą umrzeć. Chodzi o istnienie jednostek, nie świata. Końca świata nie ma, koniec świata trwa, jest ciągle. Przychodzi dla każdego.

KRECZMAR: Żyją i umierają, poza fizjologicznymi funkcjami, nie ma nic w życiu. Przy tym wysokie funkcje nie są tak bardzo różne od najniższych i dlatego u Becketta sprawa siusiania czy jedzenia dropsa jest równa jak rozmyślanie o wszechświecie.

KOTT: Ale dlaczego się mówi, że „nie ma żeglarzy"? Dlaczego dziwią się, że znalazł się szczur? To jest po trochu sztuka o śmierci atomowej.

PUZYNA: Dla ludzi, którzy umierają, wszystko powoli znika.

TARN: To się powtarza: nie ma nic, nie ma żeglarzy, nie ma dropsów — wszystko się skończyło, ale Clov przecież chce odejść.

KOTT: Clov odchodzi i musi umrzeć.

TARN: Ale faktycznie nie odchodzi! Stoi w drzwiach do końca, przygotowany do wyjścia.

*

1957

TYMON TERLECKI:

Ten układ i obrót sprawy, związki łączące postaci dramatu, można by ująć w taki intelektual-

ny, abstrakcyjny schemat. Nagg i Nell, mieszkańcy blaszanek na śmiecie, symbolizują podświadomość, obecność naszych rodziców, obecność przeszłych pokoleń, wszystkie złogi dziedziczne, zahamowania, spętania i stłumienia. Przybrany w wypłowiałą, władczą purpurę, tyrański a niewidomy, osaczony lękami a bezradny Hamm wyobraża świadomość ze wszystkimi jej apetytami, aspiracjami i ograniczeniami, żądzą władzy i jasnowidzeniem nędzy. Clov, cierpki jak ocet, chodzący w jarzmie jak koń, tęskniący do tej chwili, w której „każda rzecz znajdzie się na swoim ostatnim miejscu pod ostatnim kurzem", to czysta biologia, zdolność naszych komórek do dzielenia się i naszych tkanek do odnawiania się, to elementarna siła witalna. Te trzy instancje, trzy piętra bytu, uciskają się wzajemnie, uwierają sobie: podświadomość tkwi jątrzącym cierniem w świadomości; świadomość bez chwili spoczynku, popędza, biczuje, drenuje ze wszystkich sił biologię byle uciec przed poczuciem istnienia, przed jego nagą tajemnicą, przed spojrzeniem otwartymi oczami w oczy przepaści. To jest gra Becketta i według niego nie ma ona żadnego sensu. Trwa dopóty dopóki chcąc nie chcąc, buntując się, wzdychając do bezruchu i bezwładu Clov służy Hammowi.

1957

NAJBLIŻSZA PREMIERA!

HEINRICH BÖLL

ZWIERZENIA CLOWNA

STARY TEATR

Dyrekcja Teatru:
ul. Bohaterów Stalingradu 21, 31-038 Kraków
Dyrektor i Kierownik Artystyczny: tel. 122 74
Z-ca Dyrektora d/s Administracyjnych: tel. 148 67
Sekretariat: tel. 148 67
Scena przy pl. Szczepańskim 1 / ul. Jagiellońska 1 /
31-011 Kraków
tel. 285 66, 299 44
Scena Forum, ul. Jagiellońska 1 31-011 Kraków
Scena Kameralna, ul. Bohaterów Stalingradu 21
31 038 Kraków
tel. 103 11, 106 47 / centrala łączy z kasą /
Organizacja Widowni:
pl. Szczepański 1, 31-011 Kraków
tel. 240 40 / łączy z kasą /

*

Redakcja programu:
Anna Stafiej
Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski

Drukarnia Wydawnicza. Zam. 2954/81. F!17/2278. 10000 egz.

CENA PROGRAMU z WKŁADKA
10 ZŁ



DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY S. RADWAN

Samuel Beckett

KOŃCÓWKA

(FIN DE PARTIE)

PRZEKŁAD: MAREK KĘDZIERSKI

OBSADA:

Hamm	**Wiktor Sadecki**
Clov	**Leszek Piskorz**
Nell	**Halina Kwiatkowska**
Nagg	**Roman Stankiewicz**

Reżyseria:

Walter D. Asmus

Scenografia:

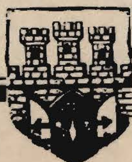
Jerzy Grzegorzewski

WSPÓŁPRACA REŻYSERSKA: MAREK KĘDZIERSKI

ASYSTENT REŻYSERA: LESZEK PISKORZ

Z-ca Dyrektora S. STANISŁAWSKI * Kier. Literacki J. OPALSKI * Kier. Muzyczny M. MEJZA

Inspicjent	*Katarzyna Kwaśniewska*
Sufler	*Maria Gronkowska*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem	
pracownia krawiecka damska	*Maria Zuska*
pracownia krawiecka męska	*Józef Kania, Zdzisław Szewczyk*
Dekoracje	
pracownia malarska	*Jan Śliwiński*
pracownia stolarska	*Edward Wróbel*
pracownia ślusarska	*Franciszek Małek*
pracownia perukarsko-fryzjerska	*Tadeusz Domiczek*
obuwie	*Sp-nia Pracy „Gromada" Kraków*
nakrycia głowy	*Halina Pazderska*
Akustyk	*Jan Chlibkiewicz*
Gl. elektryk	*Eugeniusz Wandas, Eugeniusz Wątroba*
Brygadier sceny	*Józef Opolski*
Kierownik techniczny	*Witold Borkowski*
ORGANIZATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ	*LESZEK BARANOWSKI*



!!! PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM W DNIU 16 PAŹDZIERNIKA 1981 ROKU!!!

Drukarnia Wydawnicza zam. 2954/81. F-17/2278. 10000 egz.

№ 13
Sezon 1981/1982
PREMIERA
16 października
1981 roku

DIARIUSZ MUZEALNY STAREGO TEATRU.



Ekspozycja muzealna, której ciekawsze obiekty stale prezentujemy w naszych Diariuszach, będzie składała się z dwóch części. Historycznej, która obejmuje okres od pierwszego polskiego przedstawienia w Krakowie z dnia 17 października 1781 r. — do czasu kiedy w budynku naszego Teatru działała już jedynie sala wykorzystywana na koncerty, zjazdy i bale, pod zarządem dyrektora konserwatorium Władysława Żeleńskiego i Towarzystwa Muzycznego. W naszych zbiorach mamy nawet taki program z koncertu urządzonego przez Polską Akademię Umiejętności jeszcze w roku 1930.
Od roku 1893 przedstawienia teatralne odbywały się już w nowym, okazałym gmachu teatru, który Kraków otrzymał i w którym, z przerwą na okres okupacji niemieckiej, chlubnie trwa do dziś Teatr im. J. Słowackiego. Zaś w Starym Teatrze działaność została wznowiona w r. 1945 i od tej daty zaczyna się opowieść w drugiej części Muzeum. Będziemy w niej prezentować 37 lat naszej sceny w Polsce po II wojnie światowej i tu przenosić także najważniejsze zdarzenia artystyczne, które będą udziałem Starego Teatru.
Przy okazji pragniemy poinformować naszych widzów, że Muzeum nie zostało jeszcze całkowicie ukończone z powodu znanych trudności gospodarczych. Prosimy o cierpliwość, bo potrzebne jest jeszcze kilka tygodni na przeprowadzenie prac końcowych pozwalających wierzyć, że będzie to miejsce, w którym można nie tylko poznać historię Starego Teatru w Krakowie, ale oderwać się od codzienności i zamyślić nad zjawiskiem zwanym „teatr”. Nad życiem i twórczością jego artystów.





Jak istotną jest sprawa, aby takie miejsce istniało, niech posłużą dwa przykłady. Zaginął jak się zdaje bezpowrotnie piękny portret Heleny Modrzejewskiej w roli Marii Stuart, malowany przez P. Merwarta w r. 1880. Przekazany ze zbiorów prywatnych do wielkiego zbioru państwowego, gdzie stanowił jeden z wielu portretów, nie był tak ważny i zaginął w zawierusze wojennej. Być może, że w muzeum specjalistycznym byłby lepiej strzeżony. Zresztą czasem małe zbiory udaje się w czasie burzy wojennej także lepiej uchronić. Zamieszczamy reprodukcję tego portretu może ktoś zna jego losy. Może przypadek zrządzi, że się odnajdzie. Drugi przykład. Na retrospektywnej wystawie portretu polskiego w stuletnią rocznicę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w r. 1954 eksponowane było ze zbiorów prywatnych popiersie w marmurze Marcelego Guyjskiego (lub Guyskiego) przedstawiające Helenę Modrzejewską. Co się z nią dzieje, kto ją posiada? Prosimy o wiadomość. Chętnie popatrzylibyśmy wszyscy na jeszcze jedno wcielenie największej polskiej aktorki.
W Muzeum Starego Teatru znajdą się dawne pamiątki po artystach, kontrakty, dokumenty, podobizny aktorów niegdyś tu grających, a z czasów nowszych, kostiumy, te same w których aktorzy grali, niektóre przedmioty do artystów należące kiedyś — słowem to wszystko co pozwoli nam obcować z ludźmi tworzącymi w tym Teatrze. Jest to pierwsze Muzeum w Polsce, które gromadzi obiekty złączone z jednym teatrem. Oczywiście w części historycznej ukazujemy najróżniejsze koleje życia naszego teatru, który w tym samym budynku działa z przerwami około 180 lat.
Chcieliśmy także zwrócić uwagę na pewną migrację obiektów muzealnych, które pochodząc z różnych muzeów polskich lub zbiorów prywatnych, będą się w sposób zamierzony zmieniały, tak aby widz krakowski miał przegląd tego co w ogóle po dawnych aktorach, ich życiu artystycznym i prywatnym pozostało. Stary Teatr ma niewielki własny zasób tych najstarszych pamiątek, ale oczywiście uwagę swą skupia przede wszystkim na dokumentowaniu, zabezpieczaniu i opracowywaniu dokonań ostatnich i bieżących. Będziemy też prowadzić działalność wydawniczą, informując o szczegółach związanych z eksponatami, lub przekazując wizerunki niektórych z nich jako druki bibliofilskie i ulotne.
Muzeum będzie czynne na 1 godzinę przed rozpoczęciem spektaklu i w czasie przerw. Zapraszamy wszystkich widzów.

*

Mamy przyjemność donieść Państwu, że na listę ofiarodawców wpisaliśmy dziś Panią Hannę Smólską, która ofiarowała większość swoich zbiorów z wielu lat uczestniczenia w zespole Starego Teatru. Rzadki druk ofiarował Pan Lech Przybylski, który jest od lat związany z tym Teatrem swoją piękną sztuką graficzną. Dziękujemy ofiarodawcom.

opprac. K. Spiegel